

## Masculino / Femenino (dos o tres cosas que sé de ellos): miradas cruzadas de los paradigmas viajeros / cineastas entre Oriente y Occidente<sup>4</sup>

Francisco Javier Gómez Tarín (Universitat Jaume I)

Agustín Rubio Alcover (Universitat Jaume I)

**L**A lengua no es inocente, es bien sabido. Cuando la procedencia del cine hecho en la India se etiqueta como *de Bollywood*, no se trata de un juego de palabras ni de una supuesta reivindicación de la importancia de la cinematografía que más películas produce anualmente, se trata del establecimiento perverso de un punto de referencia: *Hollywood* como meca de la cultura audiovisual occidental. A partir de tal premisa, el mundo y sus hechos se miden desde un punto de partida (y de vista) inequívoco: el de la cultura occidental (del hombre blanco –género masculino y color blanco–; civilizado en la cultura anglosajona, con alguna tolerancia latino-mediterránea; adscrito a una creencia vital y moral teleológica –llámese fe o cualquier otro subproducto del control sistémico–, y dotado de la mayor de las capacidades destructivas y autodestructivas). En resumidas cuentas, el pensamiento que mide se enuncia a sí mismo como poseedor de la verdad y sus parámetros son aplicados a textos y

---

<sup>4</sup> El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

contextos (en estas fechas tan señaladas –escribimos estas líneas al hilo del décimo aniversario del 11-S–, hay una multiplicación hasta el paroxismo de actos y homenajes para todas y cada una de aquellas cerca de 3.000 víctimas inocentes, pero nada se dice ni se sabe de los cientos de miles de personas –inocentes también– que perdieron su vida en Afganistán, Irak o en el conjunto de Oriente Medio).

El éxito sin parangón de lo que denominamos nuestra “civilización occidental” (puede leerse “cultura”) no consiste únicamente en erigirse en panacea e instrumento de control del mundo en su conjunto (aunque, ya que “el negocio es el negocio”, algunas veces se excede en su rapiña y provoca crisis como la actual), sino, sobre todo, en transmitir al sojuzgado la idea de cuál debe ser su posición en el mundo y el punto de vista que debe adoptar ante la vida (ante los textos y los contextos). No se trata de imponer –que también– sino de que el dominado acepte esa dominación como natural y considere que su lugar en el mundo es el que le ha sido adjudicado por vaya usted a saber qué ente indescriptible que está más allá del bien y del mal. Se trata, como muy bien señala Althusser, de que el interpelado otorgue al interpelador la capacidad para ejercer su dominio; con lo cual, el problema no está tanto en quién interpela como en quién y cómo acepta esa interpelación. Otro tanto señalaba Michel Foucault en torno a la violencia y su relación con el poder: un poder no reconocido, no puede ejercerse.

Pero esta civilización occidental, además, ha venido poniendo “de moda” en los últimos años los estudios sobre género y sobre multiculturalismo, entre otros, así como toda una batería de ensayos sobre la condición del audiovisual enfrentado a las nuevas tecnologías en el seno de las industrias culturales (aquí tenemos un evidente oxímoron, ya denunciado en su día por Adorno, que no le va a la zaga a los clásicos de inteligencia militar, o ética empresarial (...)) Bromas aparte, los *media* son hoy por hoy un conglomerado de intereses que cada vez tienen menos que ver con la comunicación y, por supuesto, con la cultura). Estos intereses de “investigación científica” también han contagiado espacios en los que se seguía una evolución muy diferente hasta el extremo de convertir su idiosincrasia en afinidad.

Años atrás, los intereses occidentales se medían en el ámbito de la colonización. Pues bien, tal colonización ha prosperado hasta el

extremo de que el colonizado ha asumido, en muchos casos, la perspectiva del colonizador. Lo cual se puede ver en muchos aspectos sociales y de la vida cotidiana, pero, sin duda alguna, es rastreable en la generación de discursos audiovisuales.

La imagen no es tampoco inocente. Para reflexionar sobre ello, tomaremos como ejemplo a dos “autores” viajeros: Mira Nair y Danny Boyle. La primera, mujer, de origen hindú, con una rica filmografía llevada a cabo en su país de origen y que ha ido desplazándose hacia occidente; el segundo, hombre, británico, con un reciente éxito en su haber, *Slumdog Millionaire* (2008), que aborda una temática enraizada en el contexto hindú y ha obtenido repercusión mundial (sobre todo en premios y reconocimientos a su “mirada” sobre un país exótico).

Ni que decir tiene que no sacaremos a colación en estas páginas a Satyajit Ray ni a Louis Malle, ni a Jean Renoir ni a James Ivory, tampoco a Rossellini... autores que vendrían muy bien para extrapolar tiempos y miradas. Baste decir que el primero supo construir discursos universales a partir de su enraizamiento en el terreno, de su cine etnográfico y sin concesiones a la galería, sin números musicales ni explosiones de colorido; los demás, por su parte, nos brindaron una mirada sobre la India que no negaba su condición de ajena, que se sorprendía y que se afirmaba en la necesidad del ver y conocer, una mirada, a fin de cuentas, honesta.

Esa mirada honesta, pero interna, implicada, la podemos encontrar en una de las películas más emblemáticas de Mira Nair, *Salaam Bombay!* (1988), su primer largometraje argumental, aunque en él el peso de las técnicas documentales, en las cuales se formó previamente la realizadora, deviene esencial. Como veremos, *Slumdog Millionaire* y *Salaam Bombay!* comparten no pocos elementos, si bien la mirada sobre sus personajes difiere diametralmente.

Así pues, el éxito internacional de *Salaam Bombay!* –película sin concesiones– arrastra hacia occidente a Mira Nair (tengamos en cuenta que se había educado parcialmente en Harvard) y le permite desarrollar una carrera creativa que oscila entre Estados Unidos e India. Sin embargo, ¿qué hay de su idiosincrasia nativa y de sus raíces culturales en el cine que hace en occidente?

Decíamos más arriba que la imagen no es tampoco inocente. Lo cual equivale a decir que, si una película es un texto y sus formas constituyen el significante, éste – el significante – lleva en sí mismo la esencia del discurso y su formalización implica el establecimiento de un determinado punto de vista sobre el mundo. Desde esta perspectiva podemos calificar el cine de Mira Nair como “plegado” al modelo narrativo hegemónico, normativo en su esencia. Lo cual no implica un juicio de valor pero sí nos da pie para una reflexión sobre los condicionamientos que el propio significante impone sobre los significados.

Hay dos ejes en la filmografía de Mira Nair: tramas autóctonas a las que se aplica un punto de vista implicado y tramas clásicas a las que se aplica una mirada externa o profesional. En el primer caso, podríamos establecer una subdivisión entre aquellas películas cuya acción se radica en la India y las que cuentan con personajes hindúes pero su acción se sitúa en entornos foráneos. En el segundo caso, estamos ante un cine más aséptico directamente estructurado siguiendo los cánones más estrictos del modelo occidental (Hollywood). Si buscamos un elemento constante en todo su cine, englobado en uno u otro tipo de tramas, veremos que la mujer (la reivindicación de género) es permanente. La contradicción está en que los discursos son plenamente normativos y esto resta posibilidades a su fuerza expresiva.

Son pocas las películas en que Mira Nair se sitúa en la India y la observa desde su mismo interior (dejamos de lado sus primeros documentales). Tomemos como ejemplos paradigmáticos *Salaam Bombay!* y *La boda del Monzón* (*Monsoon Wedding*, 2001), aunque también nos serviría *Kamasutra, una historia de amor* (*Kama Sutra: A Tale of Love*, 1996). Toda la acidez de *Salaam Bombay!*, la rabia contenida ante una situación de explotación infantil y de lucha por la vida en las zonas más depauperadas, con una perspectiva documental que confiere una inusitada potencia discursiva, se diluye en *La boda del Monzón* (de ahí que hayamos utilizado el término “plegado” anteriormente al hablar del significante en los films de esta realizadora) para potenciar el exotismo, los brillantes números musicales y el canto a la alegría de vivir, muy en consonancia con la misma puesta en escena del film; ahora bien, los problemas de castas, apenas insinuados, y la ausencia de clases sociales (el entorno es de familias acomodadas, con parte de

sus miembros viviendo cómodamente en Estados Unidos) convierten la película – muy agradable de ver, todo sea dicho – en un rentable ejercicio de estilo que tendrá salida comercial en Occidente como si se tratara de un producto Oriental novedoso, cuando, en eso estamos insistiendo, es precisamente un producto “a la salsa occidental”, plenamente consciente de su asunción normativa del modelo hegemónico hollywoodiense.

Lo anterior nos permite comprender el hecho de que *Mississippi Masala* (1991) y *El buen nombre* (*The Namesake*, 2006) se ocupen de tramas argumentales en las que personajes hindúes habitan lugares diferentes, alejados de su tierra, siempre vista con nostalgia desde la lejanía; en un caso, el trayecto es de Uganda a Estados Unidos, y en el otro de India a Estados Unidos, asunto que tampoco es casual. La carga nostálgica se hace patente en estos films por la referencia constante a la tierra como vínculo, pero, al mismo tiempo, hay una transformación radical de las costumbres: la vida de los protagonistas cambia y se va acomodando a los hábitos occidentales. De hecho, en *El buen nombre*, el consejo de la madre será textualmente “adapta lo nuevo”. Estos films caminan sobre el tenso equilibrio de la diferencia racial y cultural estableciendo nexos con otras minorías sojuzgadas (negros, latinos, árabes) pero traslucen un afán de integración que se revela como mala conciencia por la permanente disonancia del discurso, sus tramas y sus formas. Como paradigma, la corta aportación en *New York, I Love You* (2009), donde un hindú y una judía cruzan la información sobre sus limitaciones por la reglamentación que rige sus vidas (son personajes que aceptan las imposiciones aunque desearían desligarse de ellas). La diferencia les hace semejantes.

El otro bloque de películas realizadas por Mira Nair entra de lleno en la asunción del modelo hegemónico. Traeremos a colación como paradigmas *Vanity Fair* (*La feria de las vanidades*, 2004) y *Amelia* (2009). En ambos casos las historias son ajenas a la cultura hindú y la puesta en escena se somete plenamente a las convenciones del modelo occidental, hasta el punto de obtener unos resultados que, en nuestro criterio, resultan altamente convencionales. Sin embargo, la presencia anecdótica de la India (parada en Calcuta en el caso de *Amelia*, y obsesión por viajar a ese “exótico y lejano paraíso” en *La*

*feria de las vanidades*) deja una pequeña huella difícil de etiquetar como algo más que un juego privado.

La mirada de Mira Nair, pues, tiene poco de autóctona y debe entenderse más como incorporada al discurso hegemónico desde donde, evidentemente, puede desarrollar tramas que conceden a la mujer una posición prioritaria y la ensalzan al tiempo que reivindican su lugar en el mundo y su capacidad para construirse a sí misma. Desde esta perspectiva, hay un cierto equilibrio entre todos los films de Mira Nair y la posición de género se manifiesta con claridad, pero esa posición es idéntica a cualquier reflexión que sobre ello pudiera hacerse desde Occidente.

Un caso más extremo lo constituye el realizador Shekhar Kapur, de origen paquistaní, quien ha llevado a cabo el cuadro histórico en dos films sobre la Reina Elizabeth, *Elizabeth* (1998) y *Elizabeth: la edad de oro* (*Elizabeth: The Golden Age*, 2007), a mayor gloria del pasado del Imperio, e incluso una versión de *Las cuatro plumas* (*The Four Feathers*, 2002), argumento colonial por excelencia.

Si la disolución, que no pérdida, de identidades se gesta en la asunción de modelos paradigmáticos y normativos, con independencia de las calidades intrínsecas de los films que hemos venido mencionando, las consecuencias promueven miradas sobre la India que se ajustan a la concepción previa mantenida por el espectador occidental (de ahí el éxito de *La boda del Monzón*). Como es evidente, salvo excepciones que ya hemos comentado de algunos realizadores que se han acercado a Oriente con honestidad y sin pretensiones, la mirada occidental (occidentalizada y occidentalizante) sobre el contexto social y cultural hindú está viciada por una concepción previa que promueve el exotismo y el espectáculo, cual nos parece el caso de *Slumdog Millionaire*, cuyos premios internacionales se constituyen en prueba evidente del nexo espectador-espectáculo en un discurso que, siendo suaves, podríamos calificar de “paternalista”.

Precisamente, el caso de Danny Boyle es muy diferente del de Mira Nair toda vez que su tipo de cine se presta poco a hablar de normatividad o de discursos hegemónicos. Sus formas de hacer son personales y juegan con el ritmo del montaje, con aspectos oníricos, con puestas en escena inverosímiles... También en su caso el éxito de un film le abrió las puertas de producciones de envergadura; nos

referimos a *Trainspotting* (1996). Sin embargo, a diferencia de Mira Nair, no podemos con Boyle establecer líneas conductoras ni etiquetas en que encasillar sus film, ya que no hay un paradigma, salvo que consideremos su obra como ecléctica.

Ni *La playa* (*The Beach*, 2000), ni *28 días después...* (*28 Days Later*, 2002), ni *Millones* (*Millions*, 2004), ni *Sunshine* (2007), ni *127 horas* (*127 Hours*, 2010) son relacionables entre sí más allá de ciertos juegos con el suspense y/o la ciencia-ficción. Del mismo modo, ninguno de estos films hace eco en *Slumdog Millonaire* (quizás, lejanamente, ese afán por el dinero de los chicos de los barrios pobres en *Millones*) que es el film en el que nos vamos a detener porque su acción transcurre en Bombay, se han utilizado algunas técnicas documentales, se ha rodado con algunos actores no profesionales y en India, aunque la producción sea occidental.

¿Qué tenemos en *Slumdog Millonaire*? Sencillamente una mirada sobre la diferencia que espectaculariza los elementos más hirientes y genera un discurso amable –con final feliz, cantado y bailado incluso– que entronca a la perfección con el imaginario occidental sobre el exotismo hindú (de su cine o de sus representaciones). Lo que en *La boda del Monzón* era un canto a la alegría de vivir que olvidaba los aspectos contextuales, sin dejar de reivindicar la posición y autonomía de la mujer, en *Slumdog Millonaire* se convierte en una negación de la situación social de las clases menos favorecidas, llamadas a encontrar fórmulas para salir de la miseria (aquí un concurso televisivo) y a saber que con el triunfo del amor todo se puede porque solamente el amor es importante: discurso zafio, falso y paternalista (una especie de tres en uno que todo lo suaviza para que la primera capa impida ver el fondo) Era de rigor que el film fuera bien recibido en Occidente: las orejeras estaban perfectamente colocadas.